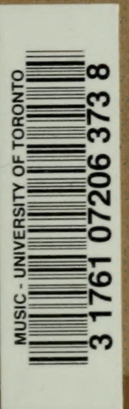
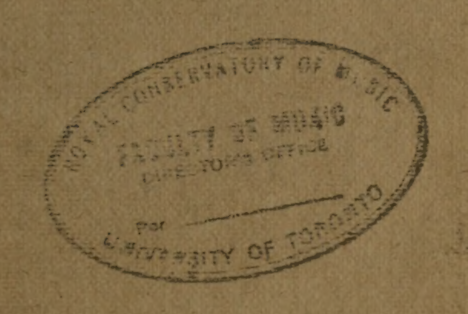
FRIEDR. E. KOCH

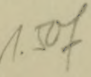
DER AUFBAU DER KADENZ

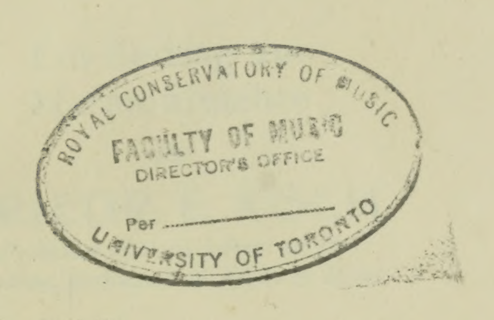


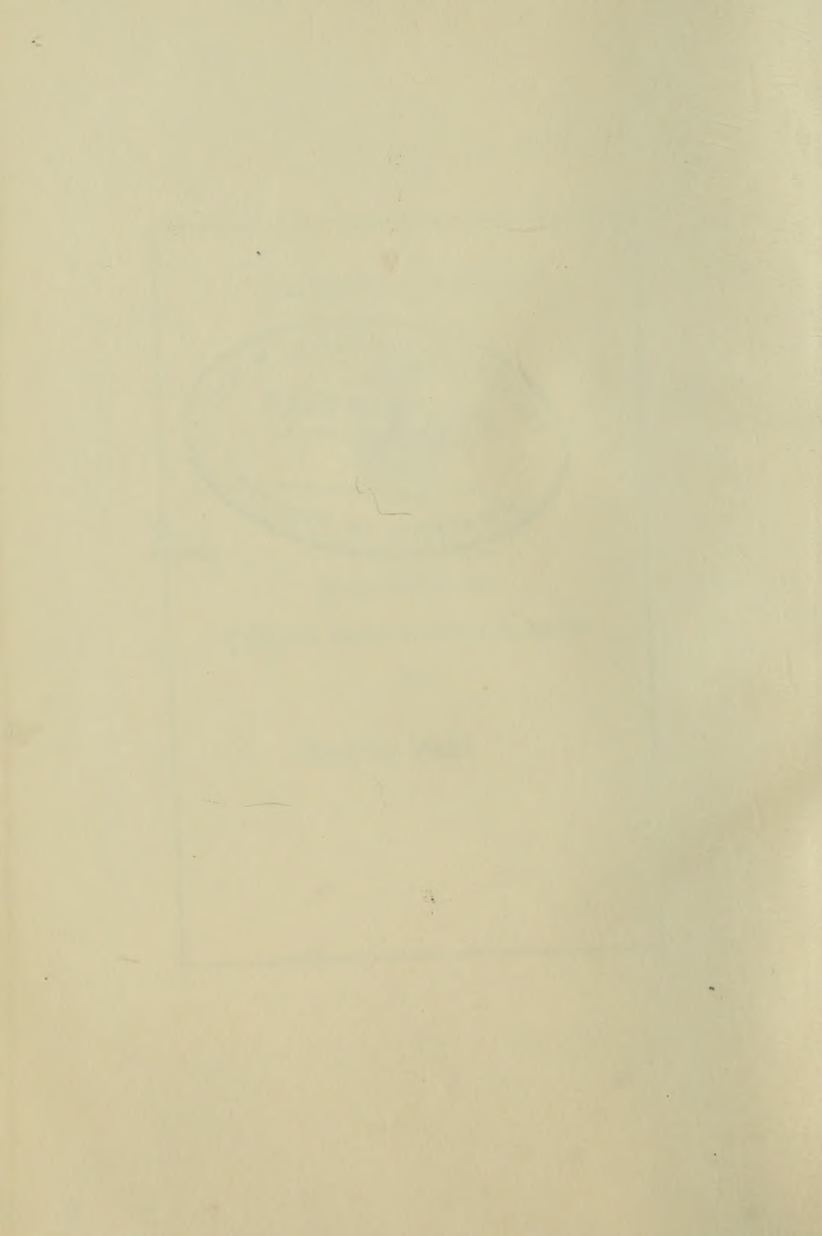




F. KAHNT / LEIPZIG







Der Aufbau der Kadenz und anderes

Ein Beitrag zur Harmonielehre

von

FRIEDR. E. KOCH
Professor und ord. Lehrer an der
Akadem. Hochschule für Musik zu Berlin



Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig

1920

Druck von Radelli & Hille in Leipzig

Inhalt

Vorwort.

Das Bestreben unserer Musikschulen, nicht nur den angehenden Komponisten, sondern ebensosehr den Studierenden der Instrumental- und Gesangsklassen eine gründlichste Erkenntnis, möglichst sogar Beherrschung des theoretischen Wissens in Harmonie, Formenlehre usw. zu bieten, ist zweifellos zu loben.

Der Erfolg ist nicht ausgeblieben.

Man kann wohl sagen, daß das musikalische Analphabetentum — gibt es doch immer noch musizierende Menschen, die wohl Noten, aber nicht Musik lesen können — wesentlich verringert wurde, wenigstens im Vergleich gegen eine Zeit der virtuosen Verflachung, wie wir sie in den vierziger bis siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit Schrecken sich breitmachen sahen; die geruhige, gründliche musikalische Allgemeinbildung, wie sie in älterer Zeit für den Fachmusiker und den gebildeten Dilettanten als selbstverständlich galt, bleibt freilich noch immer ein erstrebenswertes Ziel.

Daran sind nicht so sehr die Schulen und die Lehrer schuld, auch nicht die Schüler, als vielmehr unsere Zeit an sich, deren Hasten nach schnellen Erfolgen, zum Teil aus den gesteigerten Lebensansprüchen sich ergebend, die Strebenden die Studienzeit nach Möglichkeit zu kürzen veranlaßt. Auch die raschen — ach oft

so bald verblühenden — Erfolge verwilderter Talente, die scheinbar das Ziel auch ohne gründliches Können erreichten, lassen unsere Jugend den mühevollen Weg einer stetigen Entwicklung unnütz und entbehrlich erscheinen.

Doch der tüchtige und gewissenhafte Lehrer wird sich durch all diese äußerlichen Umstände nicht beirren lassen und auch den „praktischen Musiker“ unentwegt zur Einsicht der Notwendigkeit drängen, sich eine erschöpfende Erkenntnis des musiktheoretischen Wissens anzueignen.

Der Wege zu diesem schönen Ziele sind nun freilich viele, und diese schier unendliche „Vielheit“ neben dem Recht der „Persönlichkeit“ hat den Theoretiker von jeher gereizt, „seine“ ganz besonderen Wege zu gehen.

So entstanden jene zahllosen Lehrbücher der Harmonielehre, die der Kummer resp. die Verzweiflung nicht nur desjenigen Lehrers sind, der nicht „mitmacht“ in neuen Theoriebüchern, sondern noch vielmehr der Schüler.

Derjenige Schüler, der das Glück hat, während der vollen Studienzeit in gleichen und bewährten Händen zu verbleiben, kennt nicht die Not der „Vielheit“ der theoretischen Lehrgänge; aber wie wenigen ist dieses Glück vergönnt. Der weitaus größere Teil wechselt aus äußeren und inneren Gründen Ort und Anstalt, zumeist aus Rücksicht auf sein Hauptfach als Geiger, Pianist oder Sänger. Nun aber harrt seiner auch das „Nebenfach“ Theorie. Der Theorielehrer, das

bislang vom Schüler benutzte Buch erblickend, schüttelt mißbilligend sein Haupt: „Ja, ja, ganz gut, aber ich möchte doch bitten die Harmonielehre von X zu benutzen, da werden wir schneller und besser zum Ziel kommen.“ Seufzend kauft der Schüler die dritte oder vierte Harmonielehre und — fängt von vorn an.

Jeder ältere, erfahrene Lehrer irgendeines der namhaften deutschen Konservatorien wird dem Schreiber diese Beobachtung bestätigen.

Diese Uneinigkeit in der Wahl der „Mittel zum Zweck“ ist zu bedauern.

Eine Abhilfe wird jedoch schwer zu erreichen sein, da es selbstverständlich jedem bewährten Lehrer zugestanden werden muß — schon im Interesse der Schüler —, sein Handbuch oder das von ihm beliebte und bevorzugte im Unterricht anzuwenden.

Aber auch diese unvermeidliche Unstimmigkeit in der Wahl der Lehrbücher wäre nur eine äußerliche Belastung des Schülers, wenn in der Methode selbst eine Einheitlichkeit bestünde. Doch hier gerade hapert es!

Man befrage die sechs bis acht Theorielehrer eines großen Konservatoriums auf den Lehrgang hin, und man wird feststellen müssen, daß zumeist nicht zwei von ihnen die gleiche Schule durchgemacht haben.

Und nun prüfe man die verwendeten Lehrbücher auf ihren methodischen Aufbau hin.

An sich vielleicht jedes gut und geistvoll, ist doch die Anreihung der Akkordlehre, die Erklärung der harmoniefremden Töne, die Anweisung über Modulationsverfahren in jedem mehr oder weniger anders,

und damit die Gliederung des Lehrganges abweichend. So kann es kommen, daß neuaufzunehmende Schüler dem prüfenden Lehrer kontrapunktische Studien oder gar freie Kompositionen als letztbegonnene Arbeiten vorweisen, aber keine klare tonale Kadenz, keine konsequent-logische Modulation ausführen können, oder außerstande sind, eine Definition der Wechselnote zu geben — ein ganz besonders wunder Punkt der Harmonielehrbücher.

Das ist aber — intelligente, fleißige Schüler vorausgesetzt — nicht so die Schuld der betreffenden früheren Lehrer, als vielmehr der Lehrbücher resp. Lehrmethoden.

Es liegt in der Natur der Sache, daß hervorragende schaffende Musiker keine theoretischen Lehrbücher verfassen — sie machen, bestimmen ja die „Theorie" in ihren Werken, und die Aufgabe der „Theoretiker" besteht eben darin, die erfahrungsgemäß bewährten Anwendungen der rhythmisch-melodisch-harmonischen Praktika der vor uns gewesenen Meister in Formel, Gesetz und „Methode" zu ordnen. Von jeher bemächtigen sich die mehr reflektierenden Köpfe dieses Gebietes. Ohne weiteres zugegeben, daß all diese „Theoretiker" kluge, scharfe Köpfe, voll reichen Wissens sind, so ist doch nur natürlich, daß jeder von ihnen eigene, von dem Vorhandenen abweichende Ansichten hat; das kann nicht gut anders sein, und doch ist es verhängnisvoll für die Aufstellung der „Methode". Kann dieser „Vielheit" der Methoden, der Wege — das Ziel ist und

bleibt ja in der Hauptsache immer das gleiche! — abgeholfen werden?

Aus einer mehr als sechsunddreißigjährigen Lehrerfahrung heraus sage ich: Ja! Man vereinheitliche und vereinfache die wesentlichen Begriffe und konzentriere sie auf eine Basis.

Der Zweck der folgenden Ausführungen ist nicht der, Neues aufzustellen, Anerkanntes zu stürzen, erprobte Lehrbücher auszuschalten, er ist lediglich der Versuch, eine Einigung anzubahnen, die vielen möglichen Wege in erkennbarer Fühlung mit der Basis, das gemeinsame Ziel fest im Auge zu behalten.

Für den Kompositionsschüler sollte derjenige Weg der einzig gangbare sein, den die musikalische Satzkunst an sich und in historischer Entwicklung gehen mußte und auch gegangen ist, d. h. von der einstimmigen zur mehr- und vielstimmigen Musik sich entwickelnd. Hier weisen sich alle tonalen, konsonanten und dissonanten Tonverhältnisse ganz von selbst im rechten Sinne klar und übersichtlich aus, und es ist eigentlich bedauerlich, daß dieser Weg stets erst als der wiederkehrende, nachträgliche begangen wird. Wir müssen uns aus praktischen Gründen mit dieser Tatsache abfinden und von der überstürzenden, eilenden „Harmonielehre" zu retten suchen, was zu retten ist.

Für den „ausführenden" Musiker mag dieses oberflächliche theoretische Wissen allenfalls genügen, mag ihn vor gänzlicher Ignoranz auf diesem auch ihm so dringend notwendigen Gebiete bewahren.

Von den drei Urelementen der Musik: Rhythmus (Metrum), Melodie, Harmonie, erscheint gerade letzteres dem oberflächlichen Beobachter als das interessanteste,

wesentlichste und wichtigste. Die Zusammenklänge reizen, verblüffen den Hörer zunächst wohl am unmittelbarsten, während die „Melodie“ (Linie) und die „Rhythmik“ ihm als selbstverständlich weniger Anstoß und Anlaß zur Wißbegier, zur Frage nach dem „Woher“, „Warum“ bieten mögen.

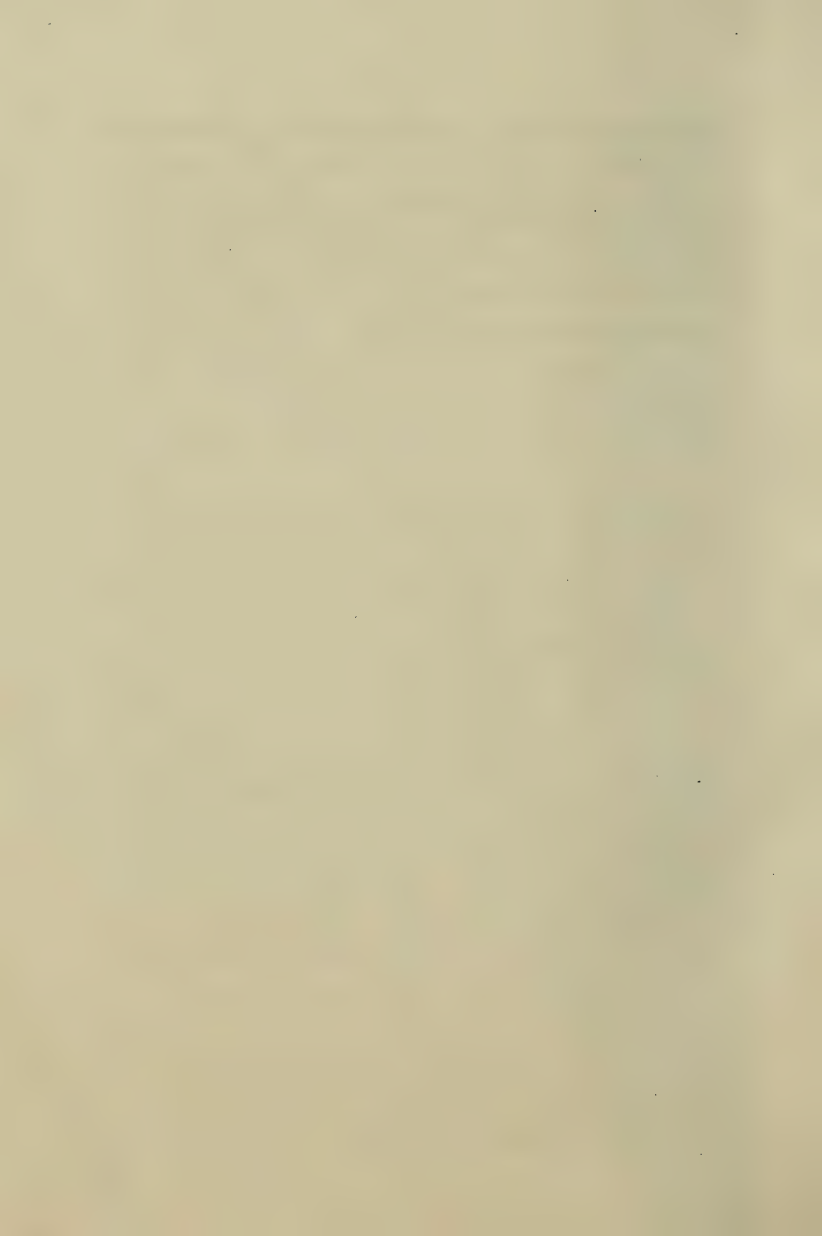
So beschäftigen sich denn die „Harmonielehren“ in erster Linie mit gewissen, häufig erscheinenden „Zusammenklängen“, geben diesen besondere Namen, erklären die Art ihres Auftretens und reihen sie einem „System“ ein.

Aber eben dieses „System“, diese „Anordnung“ in den Lehrbüchern läßt die wünschenswerte Klarheit und Einfachheit recht sehr vermissen, und so wollen wir denn versuchen, den roten Faden in der Anordnung der verschiedenen Zusammenklänge von Verschleierungen und Wirrnissen frei zu halten.

Das Verhältnis der abseits von den Zusammenklängen — den Akkorden — stehenden Einzelklänge, der harmoniefreien, fremden, außerharmonischen Töne wird in manchen, an sich trefflichen Harmonielehren schon innerhalb der Akkorde aufgestellt und angewendet. Dieses Verfahren gefährdet jedoch für den Schüler die klare Erkenntnis der harmonischen Grundbegriffe und bleibt daher besser einer gesonderten Betrachtung vorbehalten.

Wir stellen daher zuerst die Zusammenklänge, Akkorde, innerhalb einer Tonalität auf, sodann die außerakkordlich erscheinenden harmoniefreien, fremden Einzeltöne — ebenfalls innerhalb einer Tonalität — und zuletzt die Modulation,

das Aufgeben einer Tonalität, Aufsuchen und Erreichen einer neuen. An sich nicht wesenseins mit den beiden Hauptgruppen — akkordlichen und außerakkordlichen Klängen —, ist die Modulation doch nicht gut zu trennen von der „Harmonielehre" und daher hier soweit herangezogen, als die Beziehung zur Kadenzformel es erfordert.



I.

Zusammenklänge (Akkorde).

Die folgenden Aufstellungen und Ausführungen über sogenannte „Akkorde“ beziehen sich in der „Harmonielehre“ im „modernen Sinne“ — die „alte Musik“ spricht auch bei Einstimmigkeit (im Sinne der Antike) von „harmonischen Tonfolgen“, bei Zweistimmigkeit von „harmonischen“ Intervallverhältnissen — selbstverständlich auf mindestens drei-, vier- und mehrstimmige „Zusammenklänge“, die nur aus dem **temperierten Tonsystem** als berechtigt anzunehmen sind; ohne dieses wäre ihre Existenzmöglichkeit überhaupt zweifelhaft.

Jeder aufmerksame Beobachter wird nach eingehendem Durchdenken der harmonischen Gesetzmäßigkeit und ihrer praktischen Anwendung erkennen, daß sich aus der großen Zahl der scheinbar so verschiedenen Klangbilder innerhalb einer Tonalität drei hauptsächlichste Gruppen herausschälen:

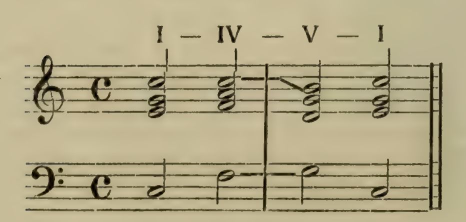
Die Stufen I — IV — V der Dur-Tonleiter nebst ihren Mitklingern. (Terz-Quint-Obertöne).

Die im modernen Harmoniesystem übliche gleichzeitige Aufstellung der Stufen I — IV — V im gleichnamigen Moll hinkt von vornherein an dem Aufbau der Dreiklänge mit kleiner Terz, die als Oberton nicht existiert, als Unterton — Dur-Moll-System: *c* — *as* — *f* abwärts — zwar theoretisch konstruiert wird, in der praktischen Anwendung jedoch ebenfalls versagt; jedem Streichkünstler beweist das sein Instrument tagtäglich.

Bei dem Dreiklang V in Moll wird ein Eingreifen gegen die Terz (siebente Stufe der Leiter) schon um deshalb notwendig, weil sonst der melodische Anschluß an die Tonika *(h — c)* fehlt; die physikalischen Vorbedingungen fehlen eben dem sogenannten Mollgeschlecht. Eine gewisse harmonische Unergiebigkeit des selbständigen Moll gegenüber dem gleichnamigen Dur ist nicht hinwegzuleugnen und erweist sich in später folgenden Akkordbildern noch erkennbarer als hier; es ist und bleibt ein, wenn auch reizvolles, doch gewolltes Tongeschlecht.

Und wir werden in der Tat im Laufe der folgenden Ausführungen sehen, daß dieser Anreihung — Kadenzformel genannt — eine wunderbare Kraft innewohnt. Das Bestreben des Verfassers gipfelt lediglich darin, die ganze Masse der sogenannten „Akkorde" auf die drei Begriffe I—IV—V zusammenzufassen, zu konzentrieren, um so dem Schüler im Studium der Harmonielehre eine Unterlage zu geben, von der ausgehend er sehr bald ein klares Bild über den Zusammenhang des gesamten „Systems" gewinnen wird.

Der Aufbau der Kadenz.

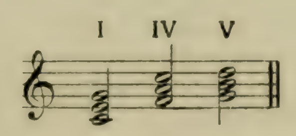




Die vierstellige und fünfstellige Kadenzformel.

Bezüglich des zwischen IV und V so häufig eingefügten Quartsextakkordes von I (I^6_4) sei kurz erwähnt, daß seine Einfügung an dieser Stelle zunächst wohl dem ästhetischen Wunsch entspringt, den Klang I (tonischer Dreiklang) zur Beherrschung der ganzen Formel zu bringen. Sein Aufbau gerade als Quart-Sext aber soll ihm die Festigkeit der beginnenden und abschließenden Grundstellung des Dreiklanges I nehmen; im übrigen mildert und verbindet (Bindeton zu IV und Bindeton zu V) er die schroffe, unvermittelte Folge IV zu V. Über die satztechnische Behandlung seiner Stimmen (Quart zu Terz) sowie die Anzahl und Führung der Stimmen überhaupt wird jeder Lehrer jeden normalen Schüler zur sicheren Erkenntnis und Anwendung führen.

In den Dreiklängen I — IV — V (nach ihren Grundtönen innerhalb einer Tonalität Hauptdreiklänge genannt) werden alle Stufen der Tonart zur harmonischen Erscheinung gebracht.



Warum aber finden wir fast ausnahmslos die Anreihung in der Folge I — IV — V und selten I — V — IV?

Die Begründung aus der „leitenden“ siebenten Stufe *(h)* zur abschließenden (ruhenden) achten Stufe *(c)* ist in der „Harmonielehre“ nicht haltbar, da von der „Einstimmigkeit“ ausgehend. Auch der Hinweis auf die Kirchenkadenz I — IV — I (irrtümlich als plagale Kadenz bezeichnet) kann nicht voll genügen, denn diese erschöpft überhaupt nicht die Tonalität, ebenso ist ihre ältere Anwendung gegenüber der Teilkadenz I — V — I zweifelhaft.

Die verpönten Quint- und Oktavparallelen können nicht als Grund anerkannt werden, denn diese sind durch Gegenbewegung sowohl bei IV — V, als auch bei V — IV zu vermeiden.

Über das Verbot der sogenannten Oktav- und Quintparallelen zweier gleichnamiger Stimmen waren die Meinungen der alten, sowie der neueren Tonsetzer geteilt. Die Quint kann sehr wohl als „Grenze des Dreiklanges“ — Teilhaber einer „Harmonie“ — harmonisch aufgefaßt werden und dann ihre anschließende Wiederholung (Fortschreitung) wegen Mangels gemeinsamer (Binde-) Töne beanstandet werden. Bei der Oktavwiederholung (Fortschreitung) fällt die „harmonische“ Wirkung ohne weiteres fort, hier handelt es sich lediglich um Intervallfortschreitung, es kann also hier das Verbot nur dadurch motiviert werden, daß die Anzahl der realen Stimmen zeitlich um eine Stimme vermindert wird, statt eines z. B. vierstimmigen also ein dreistimmiger Satz obwaltet und als „Minderung“ aufgefaßt werden könnte. Die Quint — als Intervall betrachtet — ist eine „absolute Konsonanz“, (gleich der Oktav) — eine darauf folgende desgleichen; jede davon ist etwas „Vollkommenes“. Es kann also hier — da eine

Minderung der Stimmenzahl, wie bei der Oktavfortschreitung, nicht vorliegt — nur das Übermaß von Vollkommenheit und von Konsonanz (Schönheit) der Grund des Verbotes sein; das Ohr ermüdet sehr bald bei „zu vieler Konsonanz" (wird übersättigt) und ersehnt die Einschaltung der Dissonanz, zum mindesten der unvollkommenen (bedingten, getrübten) Konsonanz als Abwechselung.

Hier liegt lediglich ein innerer Anlaß vor, ein ästhetisches Behagen resp. Unbehagen.

Die Fortschreitung I zu IV empfinden wir als dunkelnd und kühlend, die von IV — V als aufhellend, erwärmend. Besser vielleicht noch: I als Sinnbild der Ruhe, IV als Entschluß zur Handlung, V als Ausführung dieser, Vollendung der Tat, das abschließende I als Rückkehr zur Ruhe; des Menschen „Tun und Treiben" vom Morgen zum Abend, von der Wiege bis zum Grabe. So wird das „Warum" der Frage nach der „Folge" der Dreiklänge I — IV — V — I dem „sinnigen" Hörer am ehesten einleuchten. Die Kunst in ihren „Ausdrucksformen" ist ja doch in einem höheren Sinne — es gibt Philosophen, die die Kunstbetätigung nur als „Spieltrieb" gelten lassen — überhaupt als Niederschlag allen menschlichen Handelns zu verstehen; hier ist eben nicht alles mit physikalischen und mathematischen Gesetzmäßigkeiten zu beweisen.

Die umgekehrte Folge (I — V — IV — I) wirkt auf jeden natürlich empfindenden Hörer zunächst befremdend, und ihre, namentlich in der älteren Musik häufiger erscheinende Anwendung ist zu verstehen und zu erklären aus der mehr sekundären Bedeutung des Zusammenklanges in jener Zeit; der Tonsetzer kombinierte eben nur Einzelstimmen nach den Forderungen der konkordanten und diskordanten

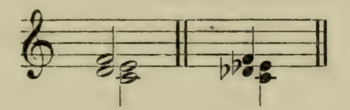
Intervalle zu an sich erfreulichen Klangbildern, die Anreihung, Aufeinanderfolge dieser war ihm nicht so sehr „primärer“ Begriff, berührten sein Empfinden weniger, da er nicht, wie der Tonsetzer späterer Zeiten, vom Zusammenklang (Akkord) ausging, sie waren ihm vielmehr ein Zufallsresultat. Aber auch andere Anlässe, Hervorhebung von Zäsuren zwecks eindringlicher Deklamation der unterlegten Worte, Interpunktionen, dramatisch-poetische Anlässe usw. können die verkehrte Kadenz motivieren; ihre Anwendung ist aber freie Entschließung des „Komponisten“, nicht Gegenstand der „Lehre“.

Über die Umstellung (Umkehrungen) des Dreiklanges als Sextakkord, Quartsextakkord und deren besondere Anwendung im Satz, über Lagenwechsel der Oberstimmen (Oktav-, Terz-, Quintlage) gibt es keine Meinungsverschiedenheit und können diese Fragen hier übergangen werden.

Die nunmehr festgestellte Kadenzformel als Grundlage der tonalen Harmonie anerkannt und zugegeben, wird sich einfach, klar und konsequent das ganze übrige Material an Akkordbildern anreihen lassen.

Bekanntlich ist „nichts schwerer zu tragen, als eine Reihe von guten Tagen“. Und „gute Tage“ sind unsere konsonanten Dreiklänge (in Moll nur bedingt!) und deren Umstellungen dem Ohr — die leicht dissonierende Wirkung der Quart, einer der Oberstimmen zum Bass, im sogenannten Quartsextakkord ausgenommen. Wir bedürfen also der „trüben Tage“ und gehen auf die Suche nach „getrübten“ Klängen.

Nebeneinanderliegende Töne (*c — d — e — f* resp. *c — des — es — f*)



als getrübte Zusammenklänge vermag unser Ohr als Akkordbild im engeren Sinne nicht zu fassen.

Die Anreihung von Terzen dagegen läßt uns den Aufbau des Klangbildes gut erkennen. Mischen wir also



Versuche hervorragender Physiker haben ergeben, daß das menschliche Vermögen, verschiedene Töne gleichzeitig aufzunehmen und festzustellen, mit der Anzahl von vier erschöpft ist; nur ganz besonders beanlagte und geübte Ohren leisten hier mehr.

Wir verkürzen also die Mischung I und V, streichen das obere *d* und behalten: *c — e — g — h*; in gleicher Weise kürzen wir die Mischung von IV und I zu *f — a — c — e*, aber auch diese Klangbilder befriedigen uns nicht voll.

Abgesehen von der „Fünfzahl" der Töne stört unser harmonisches (akkordliches) Bewußtsein der Aufbau, weil in seiner erzwungenen Kombination kein bestimmter, klarer Hinweis auf eine voll befriedigende, befreiende Lösung zu spüren, vorzufühlen ist; diese Kombinationen bedeuten kein sich gegenseitig harmonisch ergänzendes Verhältnis, sind eben nur ein beliebiger, äußerlich-intervallbildmäßiger (prinzipieller) Terzaufbau.

Ein weiterer Aufbau ergibt sich bei der Mischung von V und IV. Beschränken wir uns hier sogleich auf den Vierklang:

V IV

g — h — d — f (von *g — h — d — f — a — c*)

V_7

IV
V

und siehe da: dieses Klangbild behagt uns ganz vortrefflich! Scheinbar hat uns das Experiment zu dem Resultat des Ober-Unterdominantakkordes

(als V — IV-Mischung müßte er eigentlich so benannt werden) geführt. Weit gefehlt! Das hier vorliegende Klangbild

g — h — d — f (— a — c)

ist nicht dem Zufall oder der Laune eines theoretisierenden Hirnes entsprossen, nein, es ist das Ergebnis, die logische Notwendigkeit der Mischung der beiden Dominanttöne resp. -dreiklänge. Das dem Oberdominantdreiklang zugefügte *f (g — h — d — f)* ist nicht nur — wie viele Harmonielehren so schön sagen — eine (beliebige) „oberwärts hinzugefügte Terz", es ist vielmehr der wesentlichste Bestandteil der Unterdominant, also einer der „Vorherrschenden" neben der „Tonika".

Ober- und Unterdominantdreiklang haben nichts Gemeinsames, sind im innersten Wesen diametral Mischen wir diese sich harmonisch widerstrebenden Bestandteile einer Tonalität gewaltsam, so kann nur Dissonantes das Resultat sein; dissonant ist aber bekanntlich das an sich nicht Befriedigende, nicht dauernd Bestehenkönnende, zum befriedigenden Klange, zur Konsonanz Drängende.

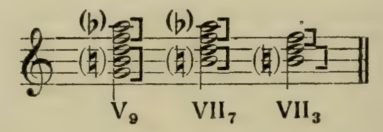
V hat Verbindung und Bestreben zu I, IV desgleichen, die **Mischung beider** muß also mit Notwendigkeit gleichfalls zu I, zum tonischen Dreiklang fortschreiten, aufgelöst werden.

Das „System" der Theorie benennt den eben gewonnenen Akkord wegen seiner Stellung auf der

Dominant und seiner die Außengrenze bildenden Septime den Dominantseptimenakkord, mischt also harmonische und polyphone Begriffe, während er nach der vorstehenden Darstellung rein harmonisch entstanden gedacht ist.

Da in V_7 die Bestandteile von V *(g – h – d)* durch Überzahl und tiefere Lage gegen den Teilhaber von IV vorherrschen, so empfinden wir mit Notwendigkeit den gesamten Klang als erweiterte V (variierte Oberdominant), dürfen ihn als **Oberdominantvertretung** bezeichnen.

Diese Erkenntnis ist wichtig, denn alle weiteren Zusätze zu V durch Bestandteile von IV geben sich danach lediglich als Varianten (Erweiterungen) der Oberdominantvertretung (Nonenakkord, Septakkord und Dreiklang der siebenten Stufe in Dur und Moll).



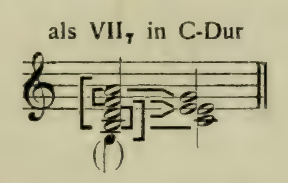
Die besondere Behandlung und Anwendung all dieser V-Vertreter (dissonierenden Hauptakkorde) sei dem Unterricht überlassen.

Interessant ist die Feststellung, daß bei dem Nonenakkord

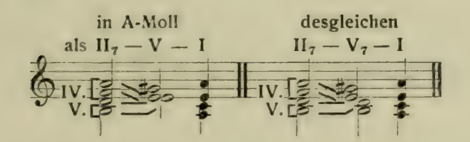
g – h – d – f – a

(*d – f – a*, später als IV-Vertreter besprochen) die Bestandteile von IV fast gleichwertig den Bestandteilen der Ober-

dominant *(g – h – d)* wirken, daher das Unsichere, Schwankende dieses Fünfklanges (abgesehen von seiner „Fünfzahl"). Im Septimenakkord der siebenten Stufe *(h – d – f – a)* überwiegen geradezu die Unterdominantbestandteile, und so neigt denn dieser in der Tat schon zum Ausbrechen in eine andere, verwandte Tonalität; *h – d – f – a* (in C-Dur zu *c – e – e – g*)

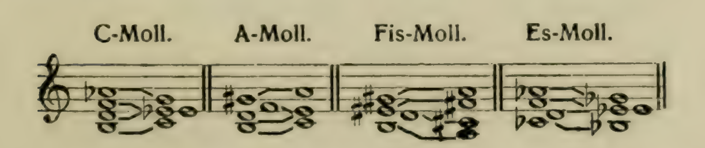


schreitet willig zu *e – e – e – gis* bzw. *h – d – e – gis,*



der Oberdominant von A-Moll, wäre also einerseits V-Vertreter (VII_7) in C-Dur und andererseits IV-Vertreter (II_7) in A-Moll. Das gleiche gilt natürlich von VII_8 *(h – d – f,* resp. *d – f – h).*

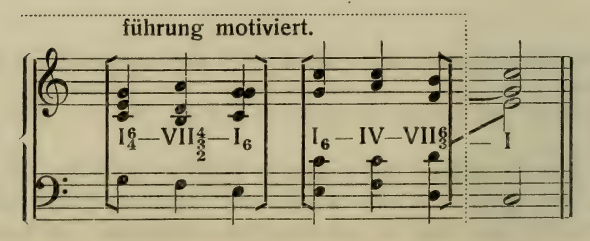
Der Septakkord der siebenten Stufe in Moll *(h – d – f – as)* artet zu einem Maße von Unsicherheit und Untonalität aus, daß er vermöge enharmonischer Verwechselung zu mindestens vier Tonalitäten geführt werden kann.



Wir dürfen also — nach der vorstehenden Beweisführung — die Oberdominantvertreter V_7, V_9, VII_7, VII_3 ohne weiteres an Stelle von V in die Kadenz setzen und erhalten somit die Formel:

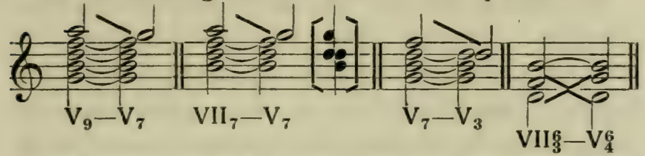
$$I — IV — I^6_4 — \begin{cases} V — I \\ \left.\begin{array}{l} V_7 \\ V_9 \\ VII_7 \\ VII_3 \text{ resp. } {}^6_3). \end{array}\right\} \text{Dissonier. Hauptakk.} \end{cases}$$





Es ist selbstverständlich, daß sämtliche dissonierenden Hauptakkorde, V-Vertreter, vor einer evtl. Auflösung (zu I) zu ihrem Stammakkord V_3 zurückgebildet werden können, also auf V_7, V_9, VII_7, VII_3 der Oberdominantdreiklang V_3 als Ablösung folgen darf.

Zurückbildung der dissonierenden Hauptakkorde.



In Konsequenz des Vorstehenden ergibt sich von selbst, daß die Bedenken gegen die sogenannte „verkehrte“ Kadenz, V — IV, auch für die bisher genannten Vertreter von V bestehen bleiben, sogar in erhöhtem Maße, da die Bestandteile von IV, in den dissonierenden Hauptakkorden schon enthalten, ein „Fortschreiten“ zu diesen also geradezu lahmlegen.

Von einem eigentlichen „Fortschreiten“ kann bei Wiederholung gleicher Töne

g – *h* – (*d*) – *f* – *a* zu *a* – *c* – *f* – *a* usw.

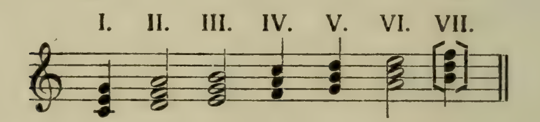
keine Rede sein; vielmehr liegt hier schon eine leise Trugfortschreitung vor.



Wir haben nunmehr die wichtigsten Stufen einer Tonalität — Tonika, Unter- und Oberdominant — in ihrer harmonischen, harmoniebildenden Kraft ausgedeutet, ausgebeutet und zu einem guten, logischen Gegenseitigkeitsverhältnis (in den dissonierenden Hauptakkorden zu einem sinngemäßen Gegensatzverhältnis) im Raum der Kadenzformel gebracht.

Wir suchen nach weiteren „Zusammenklängen" innerhalb derselben Tonalität.

Da bieten sich uns „bedingt konsonante" Klangbilder (Moll-Dreiklänge) auf den Stufen II, III und VI.



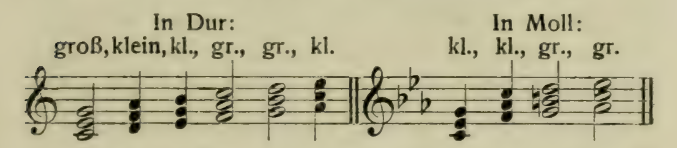
Ich bringe diese erst hier zur Erwähnung und Anwendung, um dem Schüler zuvor völlige Klarheit in der Erkenntnis und Beherrschung der Hauptdreiklänge resp. ihrer Kombination in V_7 usw. zu geben.

Der Dreiklang der siebenten Stufe — schon von den Alten als „falscher Dreiklang" bezeichnet — ist uns in seiner Form als Sextakkord *d – f – h* als Vertreter von V bekannt.

Die Dreiklänge II, III, VI sind zweifellos neue Klangbilder. Schon durch ihren Aufbau (mit kleiner Terz beginnend, kleine, auch Moll Dreiklänge genannt) geben sie als Farbe dem ursprünglichen Dur-Geschlecht neue harmonische Reize und sind insbesondere bei Ton-

wiederholungen der Oberstimme als Abwechselung (Einschaltung) hochwillkommen.

Die Aufstellung eines selbständigen Moll führt gerade bei Ausbeutung der Nebendreiklänge zu den oft gehegten Zweifeln bezgl. seiner „Selbständigkeit“ und drängt auf die alte — und so richtige — Auffassung vom „äolischen Ton“ — siehe Seite 2 —; das Dur-Geschlecht ergibt drei große, drei kleine, das selbständige Moll-Geschlecht dagegen nur zwei kleine, zwei große Dreiklänge.



In ihrer Behandlung an sich (Umstellung als $^{6}_{3}$ und $^{6}_{4}$) bieten die Dreiklänge der Nebenstufen nichts Neues, in ihrer Wertung den Hauptdreiklängen gegenüber weist schon ihr Name (Nebendreiklang) auf ihr Vasallentum; bleibt also die Frage: wie sind sie zu verwerten, anzuwenden, dem Tongeschlecht, der Kadenzformel einzureihen? Auch hier leitet uns das Bestreben, welches bei Verbindung der Hauptdreiklänge zum Ziel führte: gemeinsame Bindetöne.

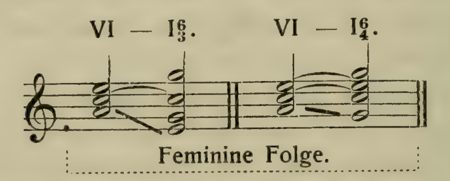
Dieses Verbundensein (Gemeinschaft, Verwandtschaft) finden wir durch je zwei Töne zwischen I — VI, V — III und IV — II resp. III — I hergestellt.



Bisweilen wird III als Vorhaltserscheinung zu I^6_3 aufgestellt Vorhalttöne sind jedoch „außerakkordlich“, in der „Akkordlehre“ also eine inkonsequente Ausdeutung.

Hier haben wir die natürlichen, gegebenen „Vertreter“ der Hauptdreiklänge, die harmonisch belebend, mit Vorliebe und Nutzen (schon bei den Alten) Anwendung finden.

Die Folge: Hauptdreiklang-Vertreter, I — VI, V — III, IV — II wirkt auffrischend, kräftiger gegenüber der umgekehrten Anreihung. Ich nenne erstere daher die maskuline, die zweite die feminine Folge. Damit soll jedoch die feminine Folge keineswegs als ausgeschlossen gelten, wir finden sie aber seltener, zumeist mit absteigendem Baß, z. B. VI_3 — I^6_3 (auch I^6_4),



Feminine Folge.

sie kann an rechter Stelle durchaus von rechter Wirkung sein, wenn eben die Wirkung des „Milden“ gesucht wird. (Lohengrin-Vorspiel:

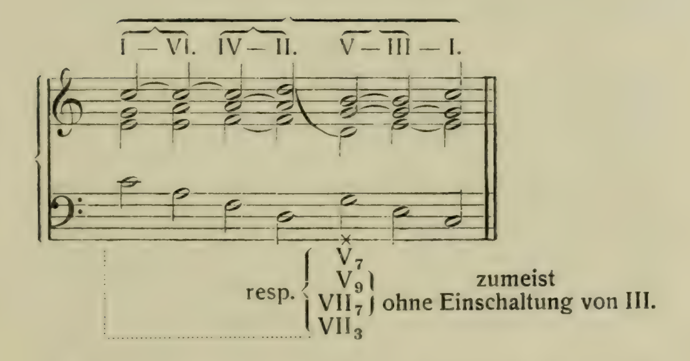
feminin

$$A_3 - fis_3 - A_3.)$$

maskulin

So haben wir denn eine Dehnung, Erweiterung, Bereicherung unserer Kadenzformel gewonnen im Ersatz der Hauptdreiklänge durch ihre „Vertreter“:

I — VI, IV — II, { V — III — I
V$_7$
V$_9$
VII$_7$
VII$_3$ }



Die Einschiebung von III nach V in der Kadenz wirkt so wenig frisch (weder maskulin noch feminin), daß hierdurch wohl die Vorhaltsausdeutung des *h* zu *c* verständlich erscheint.

Mit Hilfe der Nebendreiklangsvertretung wird die Kadenz unter Wahrung ihrer Basis: I — IV — V — I beliebig gemischt.

Von **hervorragender, ja fundamentaler** Bedeutung ist die **Vertretung der Unterdominant durch II.** Diese (insbesondere als $\frac{6}{3}$) ist von so „ausholender, aggressiver“ Kraft, daß sie fast häufiger, denn die Unterdominant selbst, Anwendung findet.



Die Vertretung von I durch VI, V durch III bzw. I durch III ist verhältnismäßig seltener, zumeist nur als „Dehnungsmittel“ verwendet.

Mit den Hauptdreiklängen I — IV — V und den sie evtl. vertretenden Nebendreiklängen VI — II — III ist unser Material an sogenannten konsonierenden Akkorden erschöpft; auch die Mischungen von V — IV (dissonierende Hauptakkorde) kennen wir in ihrer Beziehung zur Tonart als V-Vertreter und halten Umschau nach weiteren Klangbildern.

Den terzweisen Aufbau vorausgesetzt, kommen wir hierbei zu Kombinationen von

II — IV, III — V, VI — I,
d—f—a—c, e—g—h—d, a—c—e—g,

II_7. III_7. VI_7.

ihrer Außengrenze nach Septakkorde und, da auf Nebenstufen stehend, Nebenseptimenakkorde benannt.

Auch der terzweise Aufbau — siehe Seite 7 — auf den Stufen I und IV wird in vielen Harmonielehren als „Neben“-septimenakkorde bezeichnet, doch es ist an sich ein Unding, hier von Neben-Akkorden zu sprechen, da sie auf Hauptstufen stehen, der Name auf den Schüler aber verwirrend wirken muß.

Wir wissen bereits von der Unterdominant-Vertretung durch II in der Kadenz.

Sehen wir uns den Nebenseptimenakkord der II. Stufe auf seine Zusammensetzung an, so erkennen wir seine Herkunft aus II_3 und IV_3, haben also eine Kombination, eine erweiterte Unterdominant, demnach eine neue (konzentrierte) Unterdominant-Vertretung vor uns. IV ging zu V, II desgleichen, demnach müssen beide (vereint als II_7) den gleichen Weg gehen, also zu V (oder deren Vertretung V_7, V_9, VII_7, VII_9).

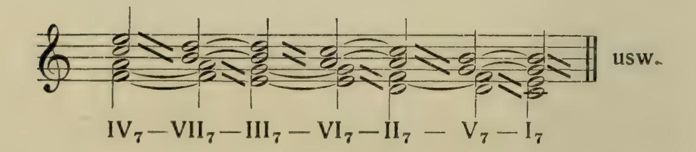


Verfahren wir aber in gleicher Weise mit den Nebenseptimenakkorden der III. oder VI. Stufe, so

sehen wir, daß diese ihrem Wesen nach eigentlich Nebenseptimenakkorde der II. Stufe anderer, transponierter Tonarten sind; der (scheinbar) auf der III. Stufe von C-Dur ruhende (z. B. *e — g — h — d*) erscheint in Wirklichkeit als II_7 von D-Dur, der auf der VI. Stufe aber als II_7 von G-Dur.

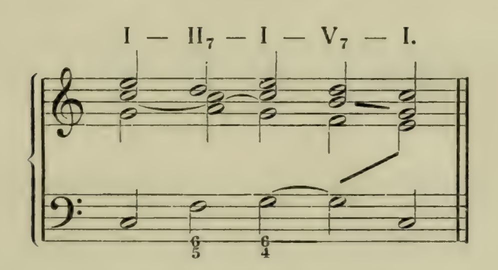


Die Fortschreitungsketten der sogenannten Nebenseptimakkorde aller Stufen untereinander, z. B. IV_7 zu VII_7 zu III_7 zu VI_7 zu II_7 zu V_7 zu I_7 usw.,



berühren eigentlich schon das Gebiet der Modulation (bzw. Trugfortschreitung), da hier verschiedene Tonalitäten zugrunde liegen können, andernfalls bleibt nur die außerakkordliche Deutung als Vorhaltskette im Sinne kadenzierender Fortschreitung.

Unsere Kadenz hat also nochmals eine weitere Unterdominantvertretung erfahren:
I — II_7 (zumeist als $^6_5$) — I^6_4 — V (oder Vertreter) — I.



Selbstverständlich ist die Einschaltung des Quartsextakkordes von I hinter II oder II_7 wie hinter IV.

Doch auch damit ist die Vertretung der Unterdominant noch nicht erschöpft. Die Harmonielehre weist — zumeist unter besonderer Rubrik — sogenannte alterierte Akkorde (fälschlich auch Mischakkorde genannt) auf.

Einige von ihnen, die wesentlichsten und am häufigsten angewendeten, sollen hier als Abschluß der Aufstellung aller Haupt- und Nebenakkorde ihre Einreihung als Kadenzmittel finden, denn sie sind: die alterierte Unterdominant und deren Vertreter (der alterierte Dreiklang und der Nebenseptimenakkord der zweiten Stufe in Moll und Dur). Als solche finden sie ohne weiteres Einreihung und Verwendung in der Kadenzformel.

Sie werden, um die Alterierung der Terz (bei IV) und der Quint (bei II) zu ersparen — Unter- und Oberdominant und ihre Vertreter werden ja bekanntlich auch im Dur-Geschlecht gern aus dem gleichnamigen Moll entliehen —,

I — IV — II_7 — I. I — VII_7 — I.

als vom gleichnamigen Moll ausgeborgt angenommen.

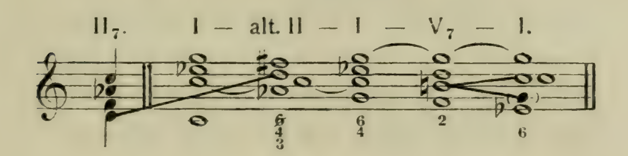
Die Unterdominant *(f — as — c,* als Sextakkord *as — c — f)* alteriert den Grundton oberwärts, also *fis — as — c* bzw. *as — c — fis* als $^{6}_{3}$.



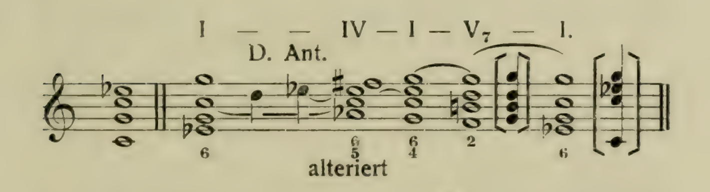
Diesen „übermäßigen Sextakkord“ finden wir häufig durch die Füllstimme *d* zur Vierstimmigkeit vervollständigt: *as — c — d — fis.* Diese Quartfüllstimme kann bei der Weiterbewegung zum Quartsextakkord *as — c — d — fis* zu *g — c — es (e) — g* als Durchgangserscheinung gedeutet werden, in der „Harmonielehre“ jedoch logischer als Bestandteil der Unterdominantvertretung:

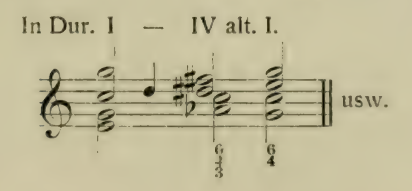
d — f — as — c

(Nebenseptakkord II), alteriert also *d – fis – as – c* bzw. *as – c – d – fis.*

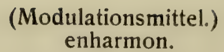


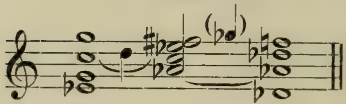
Die gelegentliche Einschiebung der Quintfüllstimme *as — c — es (dis) — fis* zu *g — c — es (e) — g* führend, kann enharmonisch verwechselt als Durchgang *(d — dis — e)* oder als Antizipation *(es)* zum folgenden Quartsextakkord sehr wohl gedeutet werden;





harmonisch aufgefaßt hat das *es* keinen Zusammenhang mehr mit der alterierten Unterdominant, führt vielmehr zur enharmonischen Verwechslung bzw. Trugfortschreitung zwecks Modulation.





Wir haben also wiederum eine Unterdominantvertretung für unsere Kadenzformel gewonnen:

I — IV alter. — I — V_7 — I.

6 4 3 — 6 4

I — IV alter. — I — V_7 — I.

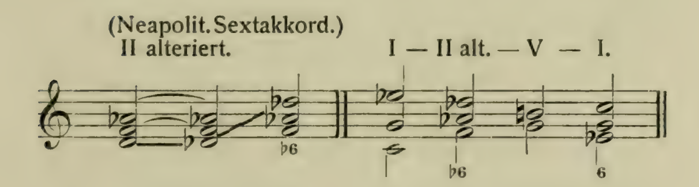
(von II_7) Quart-Füllst. im Baß. — 6 4

Ganz das gleiche Ergebnis liefert die Prüfung des sogenannten Neapolitanischen Sextakkordes.

Der Grundton des Dreiklanges II (in Moll) wird abwärts alteriert:

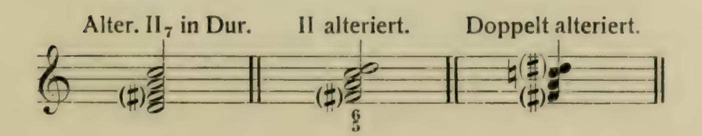
d — f — as zu *des — f — as,* als Sextakkord *f — as — des* aufgestellt, ergibt — als Vertreter der Unterdominant — die Formel:

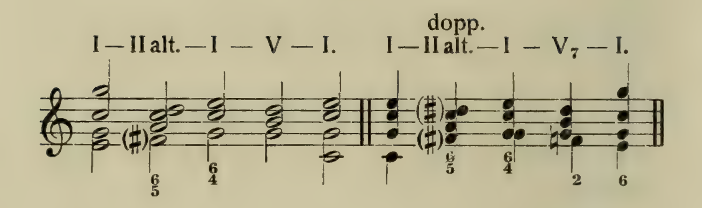
I — $II^{\flat 6}_{3}$ (alteriert) — I^{6}_{4} — V (Vertreter) — I.





Auch der Nebenseptakkord der zweiten Stufe in Dur (also Vertreter von IV) erscheint mit alteriertem Terzton: *d — fis — a — c* (von *d — f — a — c*),





allerdings fast ausschließlich in der ersten Umstellung als *fis — a — c — d,* bisweilen mit doppelter Alteration (des ursprünglichen Grundtones *d* zu *dis*) *fis — a — c — dis.* Seinem ursprünglichen Wesen als Unterdominant gemäß schreitet er einfach alteriert zur Oberdominant oder doppelt alteriert zum (eingeschalteten) Quartsextakkord (I^{6}_{4}) fort. In manchen Lehrbüchern wird er in letzterer Anwendung als „Wechseldominant" — Dominant der Dominant — bezeichnet; eine unhaltbare Deutung, sobald er, seiner Stellung in der Kadenz gemäß, als alterierte Unterdominant erkannt ist.

Freilich darf das alterierte *fis* (von *f*) und *dis* (von *d*) auch als Durchgang bzw. Vorhalt angesprochen werden.

Bisweilen finden wir eine alterierte Form der Oberdominantvertretung: *g — h — d — f,* zumeist in dem Aufbau *g — f — h — dis,* oder *f — g — h — dis,* die gleichfalls als Durchgangs- bzw. Vorhaltserscheinung sich leicht erklärt, harmonisch gedeutet jedoch alteriert $V^{7}_{\frac{5}{3}}$, bzw. $^{6}_{\frac{4}{2}}$ zu bezeichnen wäre



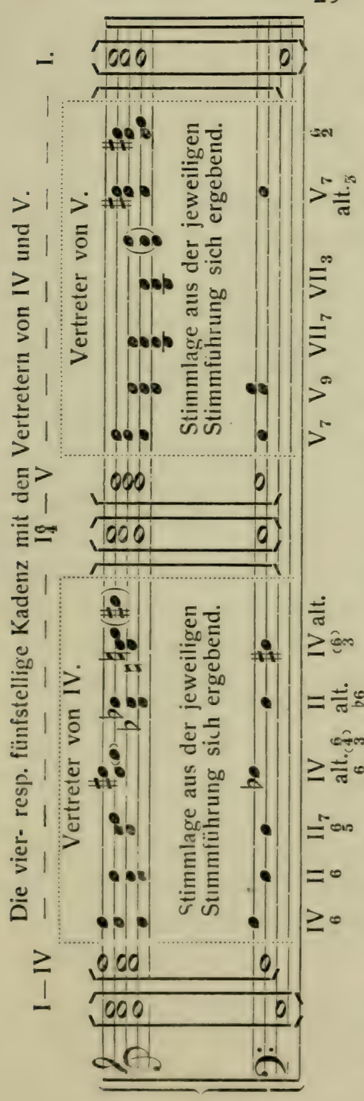
und in der Kadenz an Stelle der Oberdominant steht. Alle diese alterierten Unter- und Oberdominantvertretungen ruhen (in der Anwendung) fast stets auf der vierten Stufe der Tonart — ausgenommen $V^{7}_{\natural 3}$ — und beweisen sich schon hierdurch als IV- resp. V-Vertreter.

Den sogenannten „übermäßigen Dreiklang" — *c – e – gis* — als alterierten Akkord auszugeben, scheint bedenklich, da er harmonisch nicht greifbar, d. h. keiner bestimmten Tonalität als zugehörend erkannt wird. Das Ohr hört — das temperierte Tonsystem vorausgesetzt — zwei große Terzen, und es ergeht ihm hier wie bei dem Aufbau des verminderten Septakkordes (drei kleine Terzen): es wird führerlos, verliert die bestimmte, klare Vorausbeziehung zum Ziel.



Die folgende Anreihung aller Kadenzmöglichkeiten dürfte nunmehr in augenfälliger Weise zeigen, daß das gesamte Material an „Akkorden" den Ring der Kadenz in ihrer ursprünglichen „Dreieinigkeit" in keiner Weise verläßt, übersteigt oder gar sprengt, sondern lediglich variiert, und es wird dem Schüler ein leichtes sein, alle innerhalb einer Tonalität erscheinenden (akkordlichen) Zusammenklänge — gewissermaßen als Kadenzmittel — in logische Beziehung zu dieser zu bringen.

I —	IV	—	V	— I
I —	IV	— I^6_4 —	V	— I
			V_7	— I
			V_9	— I
I —	IV^6_3	— I^6_4 —	VII_7	— I
			VII_3	— I
I —	II^6_3	— I^6_4 —	V (Vertr.)	— I
I —	II_7 $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}\right)$	— I^6_4 —	V (Vertr.)	— I
I —	IV^6_3 (alter. in Moll.)	— I^6_4 —	V (Vertr.)	— I
I —	$II^{\flat 6}_{3}$ (alter. in Moll.)	— I^6_4 —	V (Vertr.)	— I
			V	— I
			Vertr.	
I —	$II^{6}_{\substack{5\\ \not 3}}$ $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\\ \not 3\end{smallmatrix}\right)$ (alter. in Dur.)	— I^6_4 —	$V^{7}_{\substack{5\\3}}$ $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ (alter.)	— I



Alles, was hiervon abweicht, darüber hinausgreift, ist freie Entschließung des Komponisten bzw. logische Notwendigkeit aus der poetisch-dramatischen Situation oder anderen, nicht „handwerklichen" Anlässen sich ergebend, und nicht Sache des „Lehrganges". Aber nur, wer sich die Beherrschung des „Handwerks" angeeignet hat, wird mit Berechtigung und Nutzen davon abweichen dürfen.

Hieran schließen sich als Übung: Feststellung von Kadenzformeln aller Art in älteren und neueren musikalischen Meisterwerken (Analyse), zunächst schriftliche Ausarbeitungen, sodann Improvisationen am Klavier (akkordliche Folge).

II.

Harmoniefremde (außerakkordliche) Töne.

Die Lehre stellt unter der Bezeichnung „harmoniefremd (-frei), unharmonisch,“ diejenigen Töne auf, die zur Zeit der — im vorhergehenden Abschnitt festgestellten — Zusammenklänge (Akkorde) harmonisch (zum Teil auch rhythmisch) abweichend sich selbständig, also „außerakkordlich“ bewegen.

In der Charakteristik dieser harmoniefremden Klänge herrscht eine bedauerliche Verschiedenheit. Jedes Lehrbuch wird mit mehr oder weniger Berechtigung seine Einzelbezeichnung gewisser Arten zu begründen suchen, aber eben: auch hier ist — wie im Vorwort ausgeführt — die Vielheit der Aufstellung von Begriffen für den Schüler, der die Anstalt, den Lehrer und das Lehrbuch wechseln muß, verhängnisvoll, und deshalb wäre eine Vereinfachung, Vereinheitlichung und damit mögliche Konzentrierung auf wenige Grundbegriffe durchaus wünschenswert und hat sich in vieljähriger Erfahrung als heilsam und praktisch erwiesen. Man stelle zunächst **zwei Hauptgruppen** auf:

1. Harmoniefremde Töne auf leichter, unbetonter Zeit,

2. harmoniefremde Töne auf schwerer, betonter Zeit,

denn lediglich nach ihrem rhythmischen Verhältnis sind solche Töne zu unterscheiden, zu werten und in der Übung praktisch anzuwenden.

Jeder musikalisch beanlagte Mensch dürfte aus dem gegebenen Metrum und Rhythmus die Akzente herausfühlen, also feststellen können, ob ein harmoniefremder (-freier) Ton auf betonter oder unbetonter Zeit steht. Synkopierungen können allenfalls die äußere Erkenntnis erschweren, dem Wesen nach jedoch nichts ändern, und der musikalische Mensch folge hier eben vertrauensvoll seinem eingeborenen rhythmischen Gefühle, er wird normale und synkopierte (verschobene) Betonung ohne weiteres richtig unterscheiden und bestimmen.

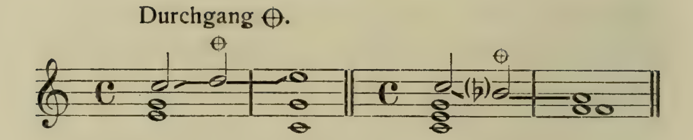
Wir beginnen mit den unharmonischen Tönen auf leichter, unbetonter Zeit, da diese am häufigsten auftreten.

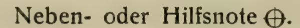
Die Lehre unterscheidet hier drei Arten:

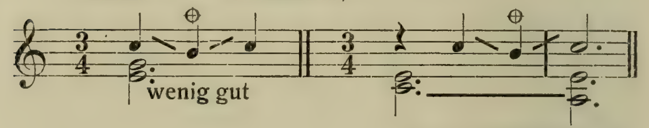
a) Der Durchgang

ist ein harmoniefremder Ton auf leichter Zeit, stufenweise ein- und stufenweise ausgeführt, in der Regel in der begonnenen Richtung weiterschreitend.

Solche, die zurückschreiten, nenne man Nebennote oder Hilfsnote, dem Wesen nach sind diese dem Durchgang gleich zu erachten.



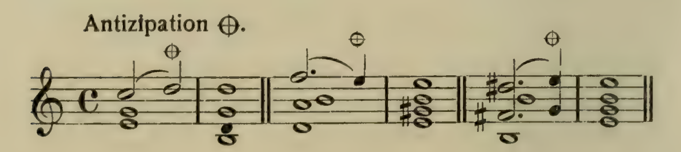




nicht so bedenklich, da die Rückkehr zu Harmoniewechsel erfolgt

b) Die Antizipation (Vorausnahme)

ist — gleich dem Durchgang — ein harmoniefreier Ton auf leichter Zeit. Wie der Durchgang wird sie stufenweise eingeführt, doch nicht wie dieser auch stufenweise ausgeführt, sondern verharrt auf der erreichten (antizipierten) Tonstufe als harmonischer (akkordeigener) Ton.



c) Die Wechselnote

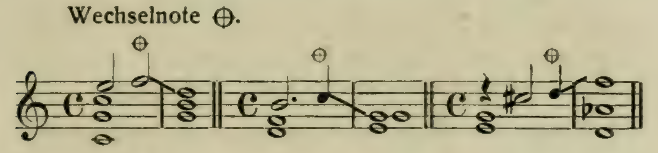
ist — ebenfalls gleich dem Durchgang — ein harmoniefreier Ton auf leichter Zeit, wird wie der

Durchgang stufenweise eingeführt, aber nicht stufenweise ausgeführt,

auch nicht wie die Antizipation als harmonischer Ton festgehalten,

sondern sprungweise verlassen.

Wechselnote ⊕.



Der der Wechselnote folgende Ton kann ein harmonischer, im freien Satz jedoch auch ein unharmonischer Ton sein; zumeist ist er dann ein freier Vorhalt.

Der zweiten Hauptgruppe unharmonischer, harmoniefreier Töne reihen wir nun diejenigen ein, die auf betonter, guter Taktzeit stehen und nennen sie

d) Vorhalte aller Art.

1. Der gebundene Vorhalt ist ein unharmonischer Ton auf betonter Zeit, der in der gleichen Stimme und durch den gleichen Ton (von mindestens gleichwertiger Länge) vorbereitet wird, er löst sich auf der folgenden leichten Zeit, stufenweise absteigend, in einen harmonischen Ton auf.

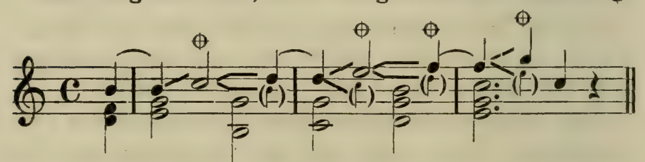
Vorbereitung — Vorhalt — Auflösung.

Gebundener Vorhalt ⊕.



Auflösungen **nach oben** finden den Anlaß hierzu zumeist darin, daß der Baß (oder eine **andere untere** Stimme) in steigender Richtung den **Auflösungston vorausbesetzt**, die Vorhaltsstimme also nach oben drängt.

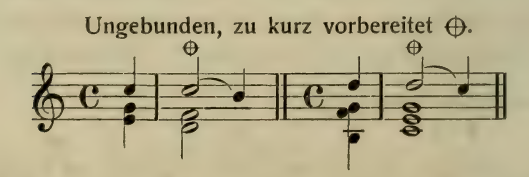
Auflösung nach oben, durch drängenden Baß veranlaßt ⊕.



2. Der **nichtgebundene Vorhalt** unterscheidet sich von dem **gebundenen** Vorhalt **lediglich durch die zeitlich zu kurze** Vorbereitung.

Freilich ist, besonders im Vokalsatz, oft die Deklamation der Anlaß für die fehlende Bindung, das gleiche kann auch in der Instrumentalmusik eintreten, wenn der Vorhaltston **besonders** betont, hervorgehoben werden soll. Im übrigen ist er ganz gleich dem gebundenen Vorhalt zu behandeln.

Ungebunden, zu kurz vorbereitet ⊕.



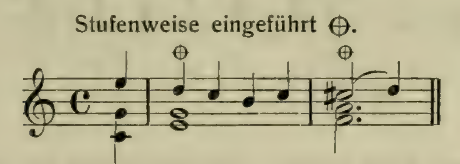
3. Der **stufenweise eingeführte Vorhalt** wird durch einen benachbarten Ton (stufenweise — an

Stelle der Vorbereitung — von oben oder von unten) eingeführt; Auflösung wie beim gebundenen Vorhalt.

Dieser wird in den Lehrbüchern bisweilen mit dem Begriff des Durchganges verquickt — uneigentliche Wechselnote genannt —, wodurch für den Schüler Unklarheit entsteht. Rein äußerlich könnte er wohl mit dem Durchgang verwechselt werden.

Sein *Wesen als Vorhalt* erweist sich offenbar dadurch, daß *der ihm folgende Ton* ganz wie *ein Auflösungston behandelt*, also in den übrigen Stimmen vermieden wird, *nur bei Gegenbewegung vorweg erscheint* usw.

Stufenweise eingeführt ⊕.

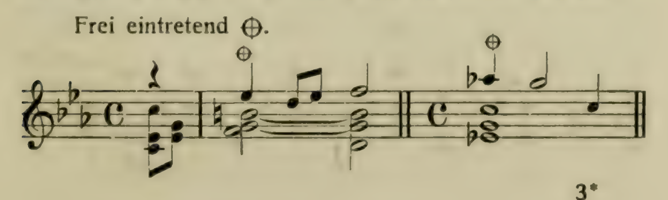


4. *Der freie* (sprungweise eintretende, nicht vorbebereitete) *Vorhalt*.

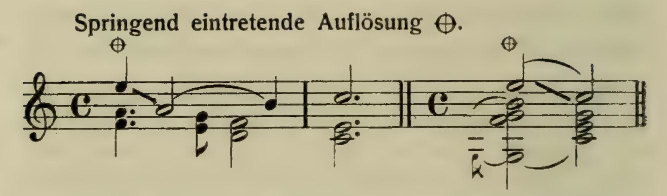
Im engeren Sinne ist hierzu auch die vorherige Spezies, der *stufenweise eingeführte* Vorhalt zu zählen, da er ja nicht *eigentlich vorbereitet* war, wie 1 und 2.

Seine Auflösung erfolgt gewöhnlich stufenweise in einen harmonischen Ton, gelegentlich jedoch auch springend, sogar in einen weiteren freien Vorhalt.

Frei eintretend ⊕.



Springend eintretende Auflösung ⊕.



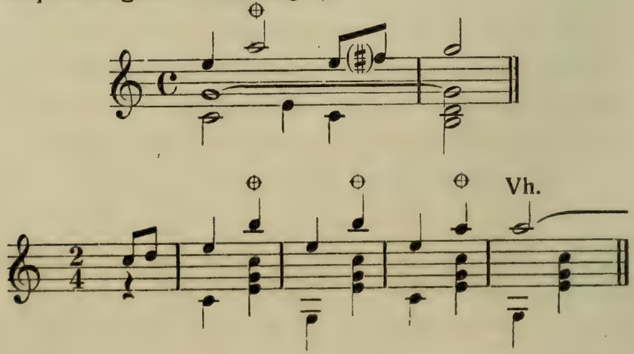
Vorhalte erscheinen häufiger auch auf „scheinbar“ leichter Zeit, doch liegen hier stets synkopierte Zeiten, Verschiebungen der betreffenden Stimmgruppe vor;

Vorhalt auf scheinbar leichter Zeit ⊕.



auf diesem Wege erklären sich zumeist auch die fälschlich als „freie Wechselnote“ bezeichneten frei eintretenden unharmonischen Töne.

Vorhalt auf scheinbar leichter Zeit mit springender resp. verzögerter Auflösung ⊕.



Die beiden Hauptgruppen von harmoniefremden Tönen — auf leichter und schwerer Zeit — werden vielfach gemischt, ihre Erkenntnis hierdurch für den Anfänger „verschleiert“, „getrübt“, doch wird man an dem Maße der vorstehenden Aufstellung und Ausführung sie ihrem Wesen nach als der einen oder anderen Gruppe angehörend stets einwandfrei feststellen können; gerade aus der einfachen Gesetzmäßigkeit heraus ist ein Abweichen von der Regel — wie es in der freien Komposition mit Recht geschieht — desto sicherer klarzustellen. Beispiele regelrechter und abweichender Anwendung der harmoniefreien Töne wird jede Harmonielehre, vor allem jedoch jedes gute musikalische Werk der älteren und neueren Literatur dem Suchenden in Fülle liefern (Analyse).

Nach Feststellung der konsonanten und dissonanten Zusammenklänge (Akkorde, Abschnitt I) und der harmoniefreien Töne aller Art (Abschnitt II) wird sich dem aufmerksamen Beobachter eine äußere Gleichheit zwischen gewissen Tonverhältnissen der dissonierenden Haupt- und Nebenakkorde mit den harmoniefremden Tönen aufdrängen. Das sind die Septim-, Nonenverhältnisse, verminderte Quint, übermäßige Quart in den Septim- und Nonen- bzw. Nebenseptimenakkorden. Dem inneren Wesen nach sind sie freilich verschieden zu verstehen und zu deuten.

Vom Standpunkt des Harmonikers — und dieser führte zur Harmonielehre — sind hier die dissonierenden Klänge Bestandteile sich widerstrebender — an sich konsonanter — Akkorde

$$(\underbrace{\mathrm{V\ u.\ IV}}, \overbrace{\mathrm{II\ u.\ IV}}, \overbrace{\mathrm{VII}_3(\substack{6\\3})\ \mathrm{u.\ II}}\ \mathrm{usw.}),$$

aslo gewaltsame Mischungen, während wir im zweiten Ab-

schnitt die Septime, None, verminderte Quint usw. als unharmonische Töne gedeutet und angewendet sehen und als Durchgang, Antizipation, Wechselnote, Vorhalt — also außerakkordlich — bezeichnen.

Nach der Entwicklung der musikalischen Satzkunst von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit hat zweifellos die letztere Deutung das historische Prioritätsrecht für sich.

Wir verweisen hier auf den „strengen Satz", der die „akkordlichen Kombinationen" als primäre Begriffe nicht kennt und nicht gelten lassen kann, sondern lediglich das „konkordante" oder „diskordante" Verhältnis einer Stimme zu einer oder mehreren der sie begleitenden Stimmen beobachtet und feststellt; hier ergibt sich der Zusammenklang als das sekundäre, mehr zufällige Resultat selbständiger, gleichzeitig singender (klingender) Einzelstimmen im Gegensatz zur harmonischen (akkordlichen) Auffassung der neueren Theoretiker (Harmoniker), die den Zusammenklang als das primäre Moment auffassen und so die unharmonischen, dissonanten Töne als sekundäre Erscheinung erklären. Zwiespalt und Wirrnis liegen hier eben in der Verwechslung und Vermischung der Grundbegriffe.

In der „Harmonielehre" — Lehre von den Zusammenklängen — ist jeder Klang Teilhaber einer ursprünglich konsonanten Harmonie, und nur die Mischung von widerstrebenden Harmonien (Akkorden) ergibt dissonante Klänge (Klangbilder, wie die dissonierenden Haupt- und Nebenakkorde), während im Abschnitt von den harmoniefreien Tönen das Intervallverhältnis (wie im „strengen Satz") der Erreger der Dissonanz ist, dissonante Akkorde also gar nicht in die Erscheinung traten.

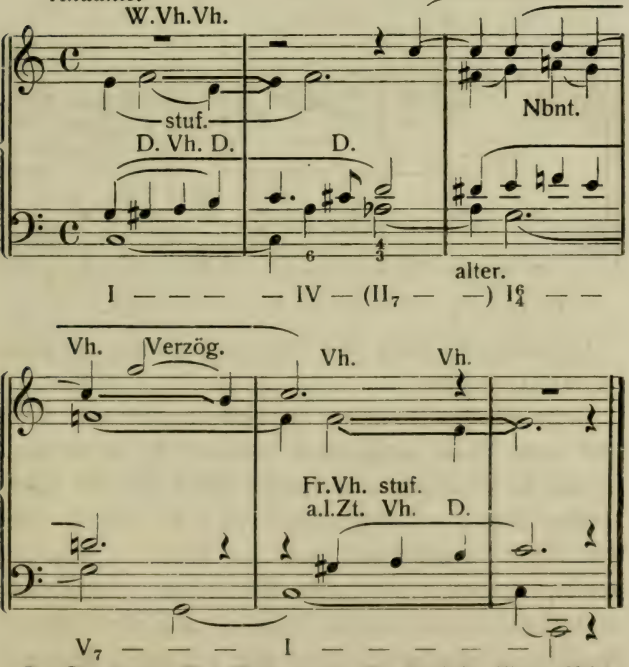
Für den „Schüler" ein gefährlicher Dualismus der Begriffe.

Zur Festigung und praktischen Anwendung der Ausführungen des zweiten Abschnittes übe man hieran anschließend (rhythmische) Kadenzen mit Anwen-

dung unharmonischer Töne aller Art, die verbindend, dehnend und ausschmückend zwischen die Akkordfolge einzufügen sind; man achte auf eine ebenmäßige zeitliche Verteilung der Folge:

I —	IV —	I^6_4 — V —	I.
ca. ein Takt	ca. ein Takt	ca. ein bis zwei Takte	ca. ein Takt

Metrisch-rhythmisch ausgeführte Kadenzen mit Anwendung harmoniefremder Töne.



D. = Durchgang; W. = Wechselnote; Vh. = Vorhalt; Nbnt. = Neben note; stuf. Vh. = stufenweise Vorhalt.



Keinesfalls darf die Unterdominant zu kurz bedacht werden.

Selbstverständlich kann die Kadenz auch auf 6—8 und mehr Takte ausgedehnt werden. Es ist zu empfehlen, die Übungen zunächst schriftlich (an der Tafel), sodann aber frei improvisierend am Klavier oder der Orgel auszuführen und so lange daran zu arbeiten, bis eine gute, fließende, möglichst metrisch-rhythmische Darstellung erreicht ist. Analyse am Madrigal, Volks- und Kunstlied dringend zu raten.

III.

Modulation.

Der Begriff der Modulation in der neueren Musik darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden: das Aufgeben einer Tonalität und Aufsuchen bzw. Erreichen einer neuen. Auch die technischen Mittel, Bindetöne, Verwandtschaft, Beobachtung guter Stimmführung, evtl. Gegenbewegung (stufenweise), werden in jedem erprobten Lehrbuch in etwa gleicher Weise gezeigt.

Die „Modulation der Alten", Einführung eines „tonus" (Kirchenton, Oktavgattung) als ionisch, dorisch, phrygisch usw. — vermöge der (erhöhten) Leittöne, Erniedrigung der dorischen Sext, lydischen Quart innerhalb einer Gesamttonalität (die sechs Kirchentöne umfassende), das gelegentliche Umdeuten, z. B. eines dorischen Tones in einen aeolischen und die sich hieraus ergebenden Konsequenzen, sind ein Sondergebiet, welches in seiner vollen Ausführung hier viel zu weit führen würde und eben deshalb besser dem Studium des „strengen Satzes" vorbehalten bleibt.

Hier in der „Harmonielehre" kann es nur darauf ankommen, mit den akkordlichen (bzw. außerakkordlichen) Mitteln die Tonalität aufzugeben, zu verlassen, und eine neue aufzusuchen und zu erreichen. Der hierbei einzuschlagende Weg ist nicht in allen Lehr-

büchern bewußt und klar genug gezeigt und beschritten.

Wir müssen hierbei zur „Kadenzformel“ zurückgreifen und uns nochmals wiederholen, daß eine „Tonalität“ erst sicher erkannt und empfunden wird, wenn die wesentlichen Bestandteile derselben (Kadenzformel) gehört wurden. Es ist also nicht nur wünschenswert, sondern dringend notwendig, den Weg der Modulation auf eine neue Tonart (Tonalität) hin stets zur Kadenz dieser zu lenken.

Beim „Modulieren“ halte man die drei Momente:

Ausgang, Modulationsweg und Ziel

fest im Auge.

Wie nah oder fern — Differenz der Grundstufen — das Ziel auch sei, stets suche man die Unterdominant (oder deren Vertreter!) dieses Zieles zu erreichen, also die Kadenz in ihrem wesentlichen Teile zu erfassen.

Auch mache man sich klar, daß die vorhandene Tonart in ihren charakteristischen Tönen aufzugeben, das Ziel aber in seinen charakteristischen Tönen zu ergreifen ist.

Will ich z. B. von C-Dur nach Es-Dur modulieren, so bedarf es der IV. Stufe von Es-Dur — das wäre *as* — *c* — *es* —, oder besser noch deren Vertretung II — *f* — *as* — *c* —, da diese nicht nur als Unterdominantvertretung von Es-Dur eine treffliche Einleitung der Kadenz bedeutet, sondern gleichzeitig als IV von C-Dur (*f* — *as* — *c*) die Verbindung vom „Ausgang“ herstellt:

also:

I IV
C — f — Es. *(B — Es.)*
II^6_3 — I^6_4 — V_7 — I



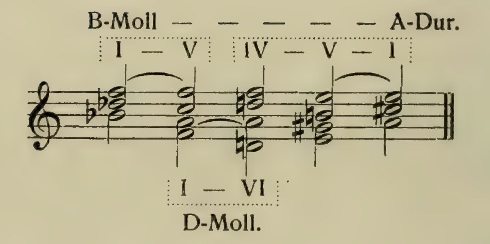




Eine zweite Aufgabe sei:
von B-Moll zu A-Dur. (5 Be zu 3 Kreuz, $^1/_2$ Stufe abwärts.)

Hier ist D-Moll (bezw. II_7 von A-Moll) anzustreben; das wird am besten über F-Dur erreicht werden.

I — V
b — *F* — *d* — *E* — *A*
IV — I
I — VI
IV — V — I
resp.
II_7

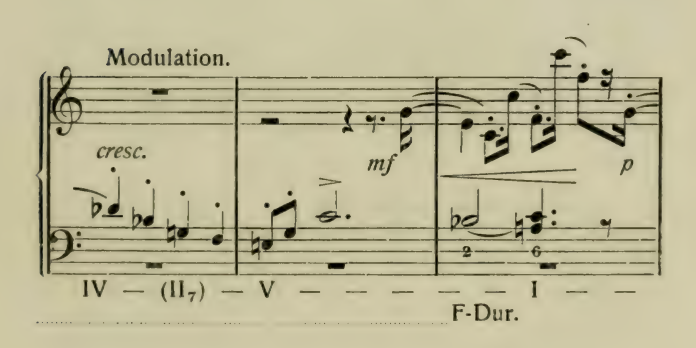


Es ist selbstverständlich, daß in zeitlich ausgedehnteren Sätzen — wie sie z. B. den Überleitungssätzen der Sonatenform als harmonische Unterlage dienen —, insbesondere bei fernliegendem Ziel (b — A), die Modulation in Einzelgruppen zu gliedern ist, freilich auch hier wieder von Gruppe zu Gruppe über die betreffende Kadenz:

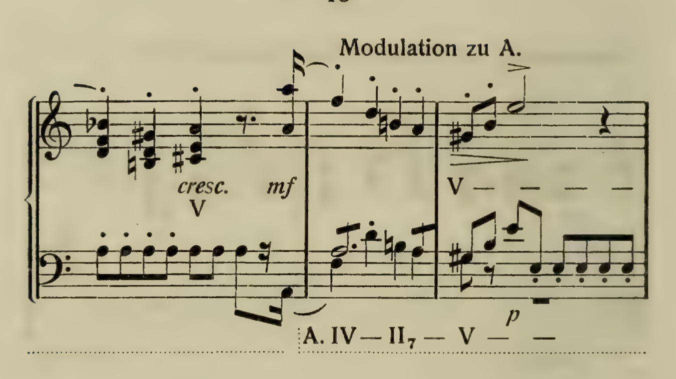
b — *A* { 1. *b* zu *F*,
2. *F* zu *d*,
3. *d* zu *A*.

Anwendung mit harmonischer Analyse. Z. B.:








Modulation zu A.
cresc.
mf
V
V
p
A. IV — II7 — V


più p I
stacc.
A-Dur.
(Orgelpunkt.)


usw.
cresc.
poco a poco
I usw.
usw.

Bei naher Verwandtschaft genügt die nachträgliche Kadenz des Zieles.

z. B.: D- zu G-Dur:

D — G — — — — — — — — — — G

I
V — (♮7) — I — — — — — — II$^{6}_{5}{}_{3}$ — I$^{6}_{4}$ — V — I (Kadenz anschließend:)
(ev. VI (als Vertretg.) — — II$^{6}_{5}{}_{3}$ — I$^{6}_{4}$ — V — I



Die Verteilung dieses „Harmonieweges“ auf die Formenverhältnisse ist Sache des Geschmacks, des Talentes und der Übung. (Genie ist Fleiß. Fr. v. Schiller.)

Am ratsamsten ist hier eine vier- bis achttaktige Form (Satz, Periode) zu unterlegen; zunächst die Ausgangstonart genügend klarzustellen (1 — 2 Takte), sodann die eigentliche Modulation (2 — 4 Takte) zu vollziehen und schließlich dem erreichten Ziel die nötige Festigung (1 — 2 Takte) zu geben. In der Übung von „Modulationssätzen“ wird man am besten zuerst die harmonische Folge feststellen, bei einer Wiederholung verbindende, ausschmückende Durchgangs-, Vorhaltstöne einschalten und zuletzt me-

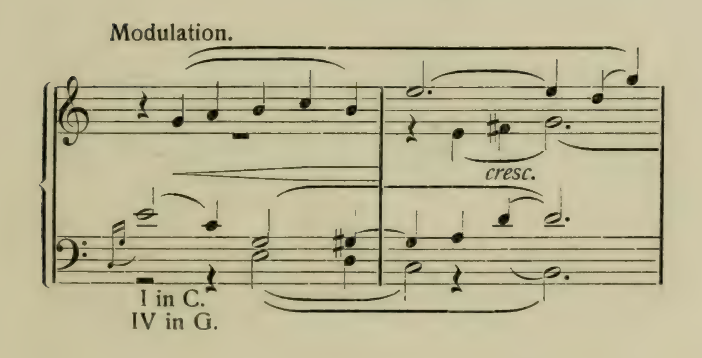
lodisch-rhythmisch ausbauen; ein kleines volksliederartiges melodisch-rhythmisches Motiv (darf entlehnt sein!) findet auch der Schüler zumeist bald und lernt es in Form von Imitation oder freier Weiterentwicklung verwerten; 6—8 bzw. 10 Takte.

Auch eine weitere proportionale Ausdehnung der harmonischen Flächen des Modulationssatzes auf die zwei- und dreiteilige Liedform (16 bis 24 Takte) ist dem in der Formenlehre bewanderten Schüler anzuraten. Z. B. Vier Takte Ausgangstonart (evtl. Halbschluß). In den folgenden vier Takten — mit Verwendung des im Vordersatz aufgestellten motivischen Materials — Modulation zum Ziel. Die weiteren 8 (evtl. 16) Takte dienen der Entwicklung des Gedankens in der erreichten Tonart, der Rückmodulation, Wiederholung des Vordersatzes, Anfügung einer Koda mit harmonischer Wendung zur Unterdominant.

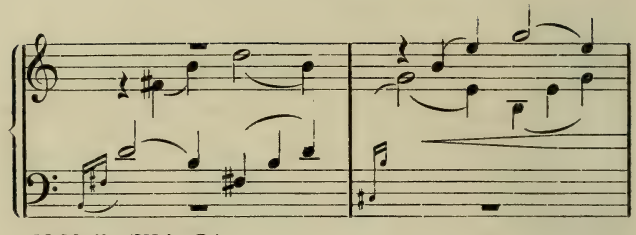
Anwendung der Modulation in der dreiteiligen Liedform (mit harmonischer Analyse). Z. B.:




dim.


Modulation.
cresc.
I in C.
IV in G.


dim.
II$^6_5$
VII
G-Dur.



H-Moll. (III in G.)






riten.
mf
dim.
II6 in C. alter. II6/5


a tempo
più p
p
I6/4


dim. riten. semper
poco
a poco
Koda. IV — — — —

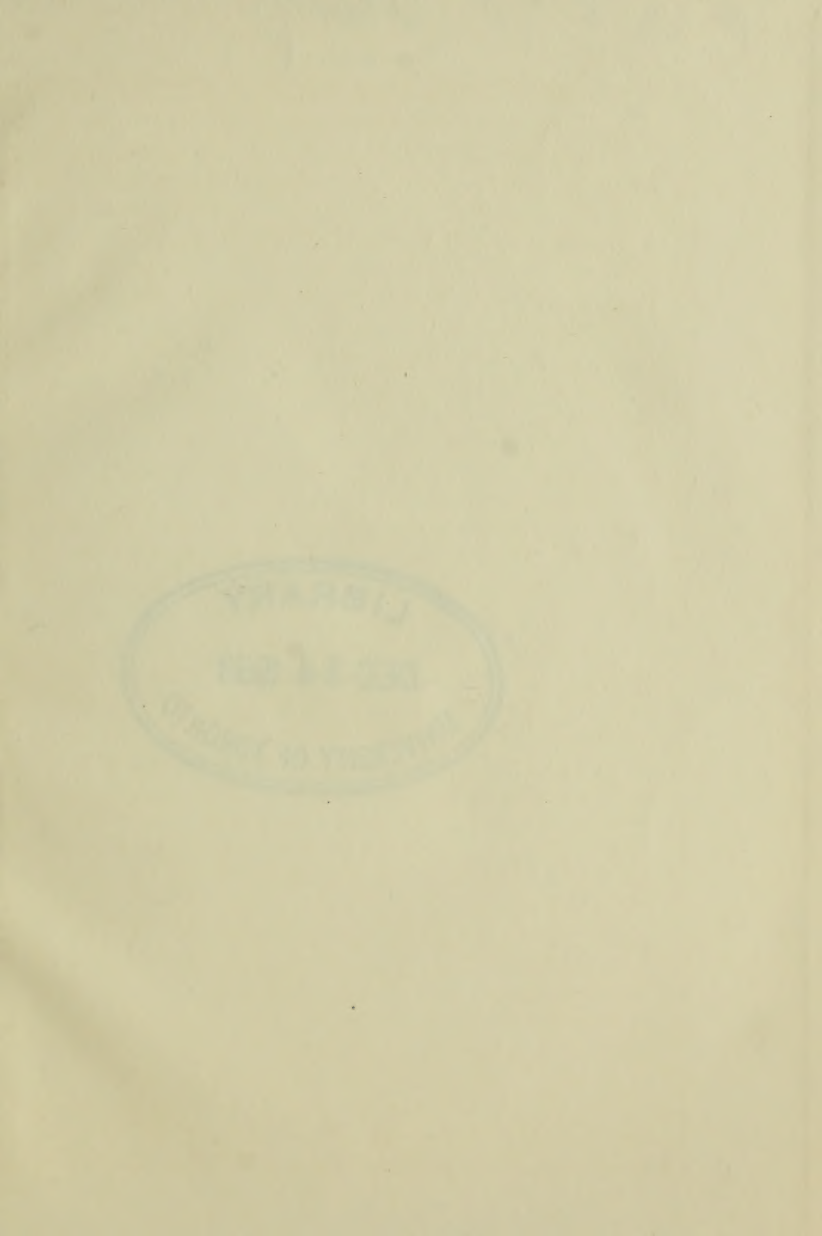


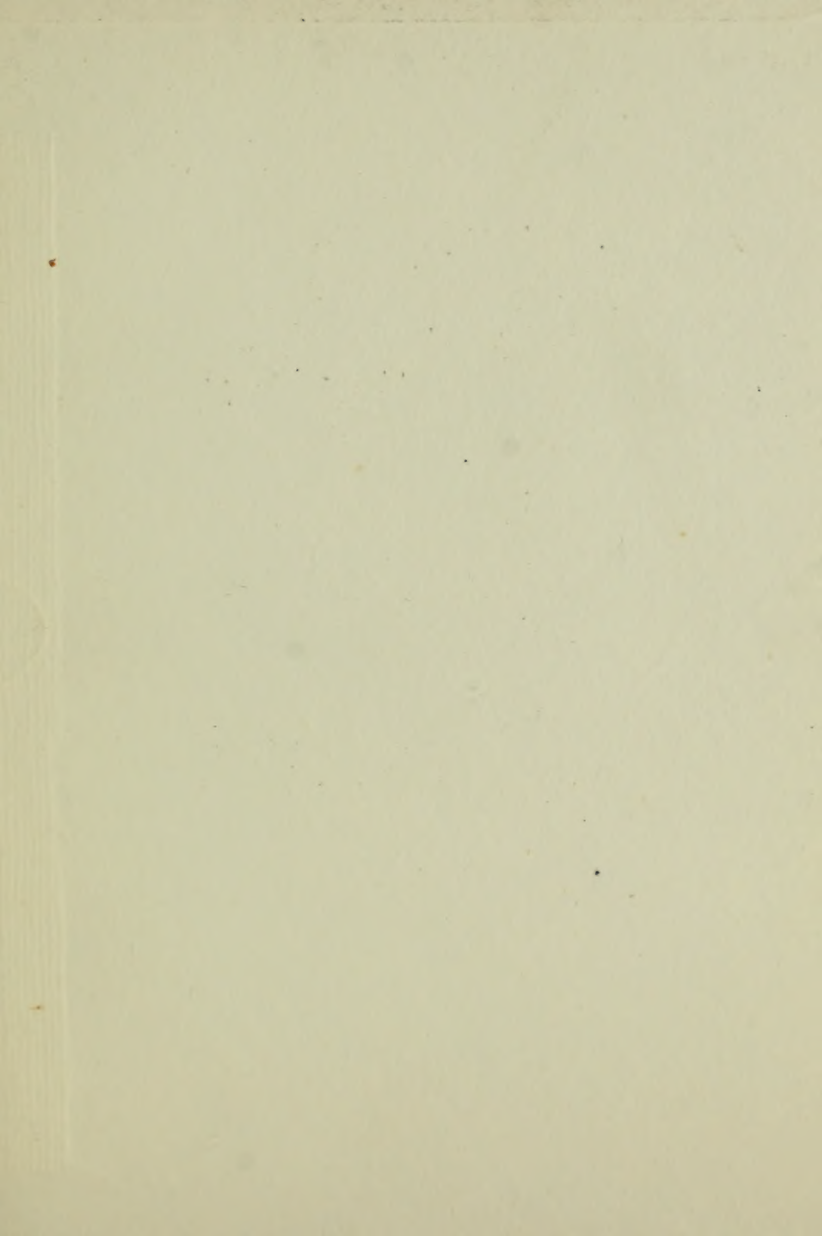


Die Begriffe der Enharmonik, der Modulationssequenz, Trugfortschreitung usw. sind genügend bekannt, sie sind lediglich „Mittel zum Zweck“, Modulationsmittel, und werden sich bei begabteren Schülern von selbst, ihrem Werte entsprechend, einreihen.

Hier galt es lediglich als „springenden Punkt“ der Modulation ihre Beziehung zur Kadenzformel zu zeigen. Auch hier sind Beispiele (Anwendungen) aus Meisterwerken aufzusuchen. — Analyse. — Der Komponist wird freilich im freien, künstlerischen Schaffen — da, wo es ihm notwendig erscheint — vom Wege der Schule abweichen und durch Enharmonik, Trugfortschreitung ein-

zelner Stimmen und andere Mittel schöne und neue, reizvolle harmonische Fortschreitungen in den Dienst seiner Modulationen stellen, er wird aber auch dann nicht unlogisch, inkonsequent, „**nur** geistreichelnd" herumirren, sondern den erkannten Weg trotz aller Abweichungen und Seitensprünge im Auge behalten.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 15 01 04 004 0